





BRIGITTE ENGERER . BORIS BEREZOVSKY

# BRAHMS

## BRIGITTE ENGERER . BORIS BEREZOVSKY

### LIEBESLIEDER-WALZER

*pour piano à quatre mains opus 52a*

1 In Ländler-Tempo (mi majeur)	1'06
2 (la mineur)	0'40
3 (si bémol majeur)	1'13
4 (fa majeur)	0'42
5 (la mineur)	1'37
6 Grazioso (la majeur)	2'25
7 (ut mineur)	1'13
8 (la bémol majeur)	1'14
9 (mi majeur)	1'57
10 (sol majeur)	0'36
11 (ut mineur)	0'49
12 (ut mineur)	0'43
13 (la bémol majeur)	0'38
14 (mi bémol majeur)	1'03
15 (la bémol majeur)	0'53
16 Lebhaft (fa mineur)	1'13
17 Mit Ausdruck (ré bémol majeur)	1'37
18 Lebhaft (si bémol mineur)	2'09

### DIX DANSES HONGROISES

*version pour quatre mains*

19 Danse hongroise n°1 en sol mineur	2'48
20 Danse hongroise n°2 en ré mineur	3'01
21 Danse hongroise n°4 en fa mineur	4'09
22 Danse hongroise n°5 en fa dièse mineur	2'03
23 Danse hongroise n°6 en ré bémol majeur	2'59
24 Danse hongroise n°8 en la mineur	2'40
25 Danse hongroise n°11 en ré mineur	3'01
26 Danse hongroise n°16 en fa mineur	2'18
27 Danse hongroise n°17 en fa dièse mineur	2'59
28 Danse hongroise n°21 en mi mineur	2'34

durée totale 50'28



## BRAHMS / Confidences à quatre mains

Au-delà de la grandeur architecturale des symphonies, sans le sérieux du chant ou le recueillement d'*Un Requiem allemand*, loin de la portée métaphysique des ultimes opus : on trouve aussi chez Brahms le divertissement, la plaisanterie ou la confiance ; la danse populaire ou la chanson d'amour. Le quotidien ne peut guère se passer de ces moments de relâchement, de ces instants de simplicité confiés aux proches, aux amours, aux amis. Partage de la musique, les danses hongroises capturent ces vagabondages, les valse d'amour témoignent de ces rengaines entêtantes d'espoir.

« Brahms venait fréquemment dans notre chambre et jouait pour nous les valse de Schubert ou ses propres valse op. 39 et des mélodies hongroises, magnifiques et mélancoliques, que j'ai cherchées en vain dans ses ouvrages publiés. Peut-être ne les écrivit-il jamais », confie la fille de Robert et Clara, Eugénie Schumann en 1925. C'est pourtant en pensant à une autre fille Schumann, Julie (1845-1872), que Johannes Brahms compose ses *Liebeslieder-Walzer* op. 52a, tels des fragments d'un journal intime et amoureux. Des romances avec ou sans paroles selon les versions. Entre deux femmes et deux hommes – lorsqu'il s'agit du quatuor vocal – entre les deux pianistes pour la version à quatre mains, entre le poète et le compositeur, entre elle et lui. Aimant secrètement la deuxième fille du couple Schumann, Johannes éprouvera une réelle déception lorsqu'il apprendra les fiançailles de cette bien aimée lointaine, cadette de douze ans. Clara confirme dans son journal : « Johannes fut métamorphosé du moment où je lui fis part des fiançailles de Julie ».

Alors, l'amour chanté dans ces courtes valse n'a rien de claironnant ou d'heureux. Sous l'illusion, afin de sauver les nobles apparences, une douce nostalgie – quasi mélancolique – se dégage de ces dix-huit « chansons d'amour en forme de valse » : amours impossibles où tout fuit au rythme de l'eau. Les sensations sont fugaces, les valse rêvées et esquissées plutôt que dansées

avec tournoiement et emportement.

Écrites à l'origine pour quatuor vocal avec accompagnement de piano à quatre mains, les *Liebeslieder-Walzer* furent créées en 1869. La version pour quatre mains, sans chanteur avec le texte en *incipit*, fut publiée en 1874. Le texte a donc son importance, il est présent sur la partition même lorsqu'il n'est pas chanté : Il porte le sens, au-delà de sa valeur littéraire assez médiocre, il permet de révéler les multiples sentiments de ces fragment musicaux. Ces dix-huit poèmes issus d'une anthologie de Georg Friedrich Daumer (1800-1875) trouvent leurs sources dans des vers russes, polonais ou hongrois. Le poète disait d'ailleurs que « ces petites chansons étaient avant tout de celles qui font partie des danses familières aux peuples en question ». Ainsi, les thèmes universels du désir amoureux, de l'attente impatiente de l'idylle prennent place de manière convenue : « Oh les femmes, les femmes, prodigues en voluptés ! » chante la troisième valse. Mais, en revanche, c'est la fuite du temps – symbolisée par le thème de l'eau – qui offre une autre lecture, beaucoup plus insaisissable, au recueil.

Omniprésent dans ces poèmes, le thème de l'eau serpente dans le cycle, tel le ruisseau de *La Belle Meunière* de Schubert, sans doute un modèle pour Johannes Brahms. L'auteur des *Valse nobles et sentimentales* – par la simplicité de ses *ländler*, par son sens inné de la mélodie – est une référence marquante dans l'univers de Brahms : la musique du viennois est dans les doigts et la tête du nordique. Schumann ne fut pas le seul Pygmalion, l'écriture vocale et le lied de Schubert laissent traces dans l'œuvre du compositeur des *Liebeslieder-Walzer*.

« C'est l'eau qui nous l'a appris, l'eau ! Toujours sans trêve, de nuit, de jour, elle ne songe qu'à marcher, l'eau », disait Schubert avec son meunier. Elle ne songe qu'à couler, immuablement, immatériellement, elle avance de façon continue. Une eau courante qui se perd sans retour, elle nous conduit tout droit au tombeau. L'esprit meurt en devenant eau, l'eau meurt en devenant terre. Héraclite disait que la terre devient eau et l'eau devient esprit.

Elle est pure, va de l'avant, vers la mer. Dans les *Liebeslieder-Walzer*, elle passe comme les sentiments, comme l'amour : elle nous glisse entre les doigts. La deuxième valse évoque le rocher qui gronde comme les flots que sa fureur emporte. La neuvième valse se déroule sur les rives du Danube, là où « une fille aux roses joues apparaît à la fenêtre », alors que la valse suivante décrit « comment le ruisseau, à travers la prairie, serpente doucement », pour voir les flots briller dans la quatorzième valse, et se transformer, *in fine* (valse 17), « en torrent de larmes versé par mes yeux. »

Avec Brahms, et ses chants d'amour, tout file sans jamais se figer : il n'y a même plus le temps de la quête amoureuse ou initiatique. Ces valses raffinées sont donc l'expression de la rêverie du compositeur vers un amour impossible, peut-être même imaginé. Les caractères sont changeants, aux rythmes de l'eau, et le cycle se finit en douceur avec une ultime valse, tendre et évanescence, qui va de do dièse mineur à do dièse majeur, tel un soupir rêveur. Réunion entre camarades, jouée dans la chambre des enfants, dans les salons ou avec Clara en récital, la musique pour quatre mains est l'expression même de l'amitié. Il en sera de même, alternance de sérieux et de léger, avec le violoniste hongrois Ede Reményi rencontré à Vienne en 1850. Ensemble, les deux musiciens vont voyager de villes en villes pour une série de concerts. Au contact de Reményi, Brahms va enrichir son vocabulaire musical et découvrir des mélodies, telles les *csárdás* ou le *verbunkos*, aux rythmes et possibilités de combinaisons infinies. Danses populaires et imagination tzigane eurent, grâce à cette rencontre amicale et musicale, une influence prépondérante sur l'œuvre de Brahms. Les *Zigeunerlieder* op. 103, les *Variations sur une mélodie hongroise* op. 21 n° 2, le finale du quatuor avec piano en sol mineur ou celui du concerto pour violon en sont les exemples les plus parfaits.

Si Brahms n'a jamais séjourné en Hongrie, l'influence de Reményi, ce qu'on a pu lui dire sur la musique tzigane, ce qu'il a entendu dans la Vienne cosmopolite furent sans doute déterminants pour

l'imaginaire musical du compositeur. L'écrivain Arthur Symons qui séjourne à Budapest, peu de temps après la mort de Brahms, note : « Les Tziganes sont le peuple le plus naturellement musical au monde. La musique est le moyen qu'ils possèdent d'instinct pour s'exprimer, ils ne l'apprennent pas, elle vient à eux d'elle-même. (...) Les Tziganes tiennent leur violon de presque toutes les manières, mais les plus usuelles sont les suivantes : appuyé au centre de la poitrine, sur l'épaule près de l'oreille, sur le genou. Leur doigté est élémentaire ; ils utilisent l'archet quelquefois comme un marteau, quelquefois comme un fouet ; ils pincent les cordes de tous leurs doigts à la fois, comme s'ils voulaient extraire le cœur de l'instrument tourmenté. Et c'est en effet le cœur qui crie et sanglote, qui est heureux et se réjouit, dans les agonies joyeuses du *csárdás*. La mesure varie, le rythme déguisé de façon fantastique par une longue vibration, comme s'il s'agissait de notes tenues bouche fermée autour d'un son central. Dans sa superbe intensité et son ornementation abondante, son arabesque de flamme vivante, ce n'est comparable à nulle autre chose en musique (...) à Budapest, il y a un ensemble tzigane dans chaque café et en marchant dans la rue, la nuit, on entend à chaque instant le violon grincer derrière les rideaux et les fenêtres éclairées. (...) Le chef, dos à ses hommes, se tourne à moitié vers eux pour indiquer les changements de mesure soudains, et joue de tout son corps. Il se lève sur la pointe des pieds, se penche, se ramasse sur lui-même comme sur le point de sauter, oscille comme par grand vent. Cette musique, je pense, est au bout du compte tout juste de la musique ; mais plutôt un paquet de nerfs, du suspens, des ailes virevoltant en rond autour d'un point fixe. Dans cette mélancolie, qui va et vient, existent une sorte d'élan et d'étreinte, une sauvagerie innée qui parle avec dans les yeux cette sombre révolte, qui pousse un cri comme la tempête et qui après les plaintes s'abandonne à une orgie de danses. Il y a du tigre en elle, à la fois sauvage et furtive. Et elle attire tout dans ses filets. »

Les *Danses hongroises* pour piano à quatre mains furent publiées

en deux cahiers en 1869 et 1880. Quelques-unes, rapidement imposées au récital par Clara Schumann, voient leur forme originale pour piano solo en 1858. Dix ans plus tard, Brahms en fait une version pour piano à quatre mains avant de poursuivre les transcriptions vers les célèbres adaptations pour violon et piano ou pour orchestre.

Si l'esprit, l'harmonisation ou l'écriture instrumentale sont typiques de l'œuvre brahmsienne, les thèmes et mélodies, en revanche, sont choisis à partir d'éléments folkloriques déjà existants. Accusé de plagiat en son temps, Brahms avait pourtant précisé à l'éditeur « danses hongroises arrangées ». Ainsi la première danse tire sa mélodie d'une csárdás de Ferenc Sarközy, la deuxième est issue du recueil de Mór Windt, d'autres sont empruntés aux compositions de son ami Reményi.

Les intentions de Brahms ne semblent pas scientifiques mais plutôt artistiques avec ces danses : c'est le pouvoir sans fin de l'imagination qui donne des couleurs populaires, folkloriques, tziganes ou hongroises à ces courtes pièces. Les gestes, les envolées lyriques, l'énergie rythmique sont les images que le compositeur se faisait du folklore hongrois. Elisabet von Herzogenberg (née Stockhausen), élève de Brahms, note à propos de la danse numéro 4 : « c'est un effet indescriptible avec son curieux mélange de tourbillon et de battues, de cliquetis et de sifflements, de gargouillis et de murmures ». Et c'est vrai que l'écriture à quatre mains permet de transcrire les jeux de tambourins, les clochettes, les percussions ; Brahms garde de nombreuses caractéristiques de la musique dite « tzigane » : alternance de tempi vifs et lents, rapides dérapages entre les tonalités majeures et mineures, des rubatos très prononcés, des phrases à trois mesures. Entre récréation et poésie, Brahms offre un bel équilibre du savant et du populaire ; équilibre périlleux entre ce qui est inventé, recopié, idéalisé, imaginé ou rêvé.

Rodolphe Bruneau-Boulmier

## **BRIGITTE ENGERER** piano

Des études musicales commencées à l'âge de cinq ans, un premier concert donné en public l'année suivante, tels sont les débuts de Brigitte Engerer... Elle obtient à quinze ans, au Conservatoire de Paris, un premier prix de piano à l'unanimité. A seize ans, elle est lauréate du Concours Marguerite Long et accepte l'invitation du Conservatoire de musique de Moscou d'aller suivre pendant cinq ans les cours de perfectionnement de S. Neuhaus. Elle sera par la suite lauréate du Concours Tchaïkovski et du Concours Reine Elisabeth de Belgique.

La carrière internationale de Brigitte Engerer prend un tournant décisif en 1980 lorsque H. von Karajan, après l'avoir entendue, l'invite à jouer avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin ; Daniel Barenboim l'invitera à jouer avec l'Orchestre de Paris, Zubin Mehta avec le New York Philharmonic au Lincoln Center à New York.

Elle fait ainsi d'éclatants débuts avec un égal succès à Berlin, Paris, Vienne et New York, où elle triomphe au Carnegie Hall. Depuis, Brigitte Engerer se produit dans le monde entier en récital ou avec les orchestres les plus renommés : l'Orchestre de Paris, le Philharmonique de Berlin, le New York Philharmonic, le Royal Philharmonic Orchestra de Londres, le Los Angeles Philharmonic, le Chicago Symphony Orchestra, le Philharmonique de Berlin, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Orchestre symphonique de Detroit, l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre philharmonique de Munich, le Tokyo NHK Symphony, l'Orchestra National de Belgique, l'Orchestre National de France... sous la baguette des chefs les plus réputés comme Barenboim, Mehta, Kondrashin, Neumann, Bender, Krivine, Rostropovich, Casadesu, Bertini, Chailly, Rowicki, Leitner, Foster, López Cobos...

Son infaillibilité, y compris dans les concertos romantiques les plus redoutables, et sa présence rayonnante n'occultent pas un tempérament plus torturé, raffiné et sensible. Il suffit

de l'écouter avec ses partenaires chambristes, tels que O. Charlier, H. Mercier, D. Geringas, D. Sitkovetsky, H. Demarquette, B. Berezovsky, A. Kniaziev, O. Maisenberg ou G. Caussé, ainsi qu'avec Laurence Equilbey et le Choeur *Accentus*, pour se rendre compte de la délicatesse, de la subtilité de son jeu ainsi que de la connivence qu'elle établit avec eux. Brigitte Engerer a enregistré pour Mirare, des pièces pour piano seul (« Rêve d'amour », « Souvenirs d'enfance », « Hymne à la nuit » et récemment, les « Harmonies Poétiques et Religieuses » de Liszt), et les *Suites pour deux pianos* de Rachmaninov avec B. Berezovsky. Chez Harmonia Mundi, elle a enregistré l'intégrale des *Nocturnes* de Chopin, des sonates de Beethoven, Grieg, Schumann avec O. Charlier ; chez Intrada, l'intégrale de la musique de chambre de Chopin avec le violoncelliste H. Demarquette. Elle a également gravé, avec le Choeur *Accentus* et L. Equilbey, le *Via Crucis* de Liszt, et le *Stabat Mater* de Dvorák. Attirant les éloges par sa maturité et une sensibilité rare, par la puissance et la délicatesse de son jeu, Brigitte Engerer prend naturellement place parmi les grands interprètes de sa génération. Depuis 1992, elle enseigne au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Le gouvernement français a nommé Brigitte Engerer Chevalier de la Légion d'Honneur, Officier du Mérite et Commandeur des Arts et Lettres. Elle est également membre-correspondant de l'Institut de France, Académie des Beaux-Arts.

## **BORIS BEREZOVSKY** piano

Boris Berezovsky bénéficie d'une réputation de pianiste virtuose, doté d'une finesse et d'une sensibilité uniques.

Né à Moscou, il étudie au conservatoire avec Elisso Virsaladze et prend des cours particuliers avec Alexander Satz. Il fait ses débuts en 1988 à Londres au Wigmore Hall. *Le Times* le décrit alors comme « un artiste exceptionnellement prometteur, d'une virtuosité éblouissante et doté d'une énergie formidable ». Deux ans plus tard il remporte la médaille d'or du Concours International Tchaïkovsky à Moscou.

Boris Berezovsky joue en tant que soliste auprès des plus prestigieux orchestres de notre temps : le Philharmonia de Londres, le Philharmonique de New York, l'Orchestre National Symphonique de la Radio Danoise, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort, l'Orchestre NDR de Hambourg, le Residentie Orkest, les Orchestres Symphoniques de Birmingham, de Dallas et de la BBC, l'Orchestre National de France, ou encore le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin avec Marek Janowski.

Boris Berezovsky est particulièrement impliqué dans la musique de chambre. Ses partenaires de prédilection sont Brigitte Engerer, Vadim Repin, Dmitri Makhtin, Alexandre Kniazev avec lesquels il se présente dans de nombreux festivals européens, dont le Festival de Verbier, Salzbourg ou celui de la Roque d'Anthéron.

Il est aussi régulièrement invité dans les séries internationales de récitals les plus renommées. Nous pouvons citer la Série Piano de la Philharmonie de Berlin, la Série Internationale de Piano du Concertgebouw et les grandes scènes de concerts telles que le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le Royal Festival Hall à Londres, le Palais des Beaux Arts de Bruxelles, le Konzerthaus de Vienne, le Megaron d'Athènes. En Janvier 2007, une importante Carte Blanche lui a été consacrée à l'Auditorium du Louvre. Il s'est notamment produit en Mars 2009 au Royal Festival Hall de Londres.

Il a été nommé « Meilleur instrumentaliste de l'année 2006 » lors des *BBC Music Magazine Awards*. En Août 2004, le DVD que le Trio

B. Berezovsky, D. Makhtin, A. Kniazev consacre à Tchaïkovski, avec les Pièces pour piano, violon et violoncelle, et le *Trio Élégiaque* « A la mémoire d'un grand artiste », reçoit le « Diapason d'or ». Il est notamment présenté sur les chaînes de télévisions Arte et NHK au Japon.

Il enregistre le *Trio n°2* de Chostakovitch ainsi que le *Trio Élégiaque n°2* de Rachmaninov. De nombreux prix lui sont décernés dont le « Choc de la Musique » en France, le « Gramophone » en Angleterre, et le « Echo Klassik Preis » en Allemagne.

Boris Berezovsky a une importante discographie. Notons chez Mirare, les *Préludes* de Rachmaninov et un disque Liszt, enregistré au Royal Festival Hall de Londres et à La Grange de Meslay à Tours en 2010. Avec l'Orchestre Philharmonique de l'Oural sous la direction de Dmitri Liss, il a enregistré l'intégrale des *Concertos* de Rachmaninov et le *Concerto n°2* de Brahms sorti en janvier 2011. Enfin il a gravé un CD pour deux pianos avec Brigitte Engerer consacré à Rachmaninov et unanimement acclamé.

Durant l'année 2011, il se produit en tournée en Europe avec l'Orchestre Santa Cecilia de Rome/ Antonio Pappano, en Allemagne avec le Philharmonia Orchestra/Tugan Sokhiev, en musique de chambre au Lincoln Center de New York et à Boston, avec Alexandre Kniazev, à la Salle Pleyel avec Vadim Repin, ainsi qu'en tournée de récitals dans les principales capitales d'Europe.



## BRAHMS / Confidences for four hands

Beyond the architectural grandeur of the symphonies, devoid of the vocal gravity or the meditation of *A German Requiem*, far from the metaphysical reach of his late works, the music of Brahms also finds room for entertainment, pleasantries and confidence, folk dance and love-song. Our daily existence cannot do without those moments of relaxation, those instants of simplicity when we confide in those close to us, friends and lovers. In their shared music-making, the Hungarian Dances capture these wanderings of the spirit, the *Liebeslieder-Walzer* embody these heady melodies of hope.

'Brahms often came into our room and played for us the waltzes of Schubert or his own Waltzes op.39, and magnificent, melancholy Hungarian melodies which I have sought in vain among his published works. Perhaps he never wrote them down', Eugenie, the daughter of Robert and Clara Schumann, recalled in 1925. But Brahms had in mind another Schumann daughter, Julie (1845-72), when he composed his *Liebeslieder-Walzer* op.52a, which resemble fragments from an intimate amorous diary. Songs with or without words, according to the version one chooses. Between two women and two men in the version for vocal quartet, or between the two pianists in the version for four hands, between the poet and the composer, between male and female. Secretly in love with the Schumanns' second daughter, Brahms was deeply disappointed when he learnt of the engagement of this distant beloved, twelve years his junior. Clara confirms as much in her journal: 'Johannes has been quite altered since I told him of Julie's engagement.'

So the love that is hymned in these short waltzes has nothing triumphant or happy about it. Under the illusion, in order to save noble appearances, a gentle, almost melancholy yearning emanates from these eighteen 'love-songs in waltz form': impossible loves where everything flows away with the water, where feelings are ephemeral, where waltzes are dreamt of,

vaguely outlined rather than boisterously twirling around the dance floor.

Originally written for vocal quartet with piano duet accompaniment, the *Liebeslieder-Walzer* were first performed in 1869. The version for four hands, without singers but retaining the textual incipits at the head of each movement, was published in 1874. The text therefore has its importance; it is present in the score even when it is not sung: it conveys the meaning; over and above its fairly negligible literary value, it reveals the multiple sentiments of these musical fragments. The eighteen poems taken from an anthology by Georg Friedrich Daumer (1800-75) find their ultimate source in Russian, Polish and Hungarian verse. Moreover, the poet himself said that 'little songs of this kind are associated especially with the danced entertainments of the aforementioned peoples'. Hence the universal themes of amorous desire, of impatient expectation of the tryst take their place there in conventional manner: 'Ah women, women, what raptures they bring!' sings the third waltz. But another, much more enigmatic interpretation of the set is suggested by the passage of time, symbolised by the theme of water.

Omnipresent in these poems, the topos of water threads its way through the cycle like the brook in Schubert's *Die schöne Müllerin*, which was probably a model for Brahms. The composer of the *Valses nobles et sentimentales* – for the simplicity of his *ländler*, for his innate sense of melody – is a key point of reference in the universe of Brahms: the music of the Viennese is in the fingers and the head of the north German. Schumann was not his only Pygmalion; Schubert's vocal style and his lieder left their mark on the output of the creator of the *Liebeslieder-Walzer*.

'We have learnt this from the water, the water! It never rests by day or night, but always thinks of journeying, the water', says Schubert with his miller's lad. It thinks only of flowing, immutably, immaterially, moving ever onwards. Running water which is irremediably lost, which leads us straight to the grave. The spirit dies when it becomes water, water dies when it becomes earth.

Heraclitus said that earth becomes water and water becomes spirit. It is pure in its progress towards the sea. In the *Liebeslieder-Walzer*, it passes away like sentiments, like love: it slips between our fingers. The second waltz evokes the rock which roars like the torrents swept away by its rage. The ninth waltz is set on the banks of the Danube, where 'a rosy-cheeked maiden' appears at the window, while its successor describes 'how gently the stream winds through the meadow'; we are invited to see 'how clear the waves are' in the fourteenth waltz, while the stream is ultimately transformed (Waltz 17) into floods of tears shed in profusion by the lover's eyes.

With Brahms and his love-songs, everything flies past without ever becoming permanent: there is not time even for amorous or initiatory quests. These refined waltzes are thus the expression of the composer's daydream of an impossible, perhaps even imagined love. The characters are fickle, following the rhythms of the water, and the cycle closes gently with one last waltz, tender and evanescent, which shifts from C sharp minor to C sharp major, like a dreamy sigh.

Whether played in gatherings of friends, in the children's room, in drawing-rooms or with Clara in public recital, music for four hands was the very expression of friendship. The same alternation between gravity and light-heartedness characterised his relations with the Hungarian violinist Ede Reményi, whom he met in Vienna in 1850. The two musicians travelled together from town to town on a concert tour. Through contact with Reményi, Brahms enriched his musical vocabulary and discovered melodies, like the *csárdás* and the *verbunkos*, with exciting rhythms and infinite combinatory possibilities. Thanks to this musical partnership and friendship, folk dances and the gypsy imagination had a crucial influence on the œuvre of Brahms. The *Zigeunerlieder* op.103, the Variations on a Hungarian Song op.21 no.2, and the finales of the Piano Quartet in G minor and the Violin Concerto are the most perfect examples of what he made of them.

Although Brahms never visited Hungary, the influence of Reményi,

what the latter may have told him about gypsy music, and what he heard of it in the cosmopolitan surroundings of Vienna were doubtless of determining importance for the composer's imaginative world. The writer Arthur Symons, who spent some time in Budapest shortly after the death of Brahms, observed: 'The Hungarian gipsies are the most naturally musical people in the world. Music is their instinctive means of expression; they do not learn it, it comes to them of itself. . . . The gipsies hold their violin in almost every position but the normal one: against the middle of the chest, on the shoulder near the ear, on the knee. Their fingering is elementary; they use the bow sometimes as a hammer, sometimes as a whip; they pluck at the strings with all their fingers at once, as if they would tear the heart out of the tormented fiddle. And, indeed, it is the heart that cries and sobs, and is happy and exults, in the joyful agonies of the *csárdás*. The time varies, the rhythm fantastically disguised by a prolonged vibration, as it were, of notes humming around a central tone. In its keen intensity and profuse ornamentation, an arabesque of living flame, it is like nothing else in music. . . . In Budapest there is a gipsy band in every café, and as you walk along the streets at night you will hear at every moment the scrape of fiddles from behind curtained and lighted windows. . . . The leader, standing with his back to his men, and turning half round to them as he indicates a sudden change of time, plays away with his whole body; he rises to the tips of his toes, bends, crouches as if about to spring, sways as if in a great wind. This music, I think, is after all scarcely music; but rather nerves, a suspense, a wheeling of wings around a fixed point. In this mournfulness, this recoil and return, there is a kind of spring and clutch; a native wildness speaks in it, as it speaks in the eyes of these dark animals, with their look of wild beasts eying their keepers. It is a crushed revolt, and it cries out of a storm, and it abandons itself after the lament to an orgy of dancing. It is tigerish, at once wild and stealthy. And it draws everything into its own net.'<sup>1</sup>

The *Hungarian Dances* for piano four hands were published in two

books, in 1869 and 1880. Some of them, soon established in the recital programmes of Clara Schumann, saw their original form for solo piano as early as 1858. Ten years later, Brahms produced this piano duet version before continuing the activity of transcription in the famous adaptations for violin and piano or for orchestra.

While the spirit, the harmonisation and the instrumental textures are typically Brahmsian, the themes and melodies were chosen from pre-existing folk elements. Although he was accused of plagiarism in his own time, Brahms had clearly specified to the publisher that these were 'arrangements of Hungarian dances'. The first dance, for example, derives its melody from a *csárdás* by Ferenc Sarközy, the second comes from a collection composed by Mór Windt, and others are borrowed from pieces by his friend Reményi.

Brahms's intentions with these dances seem to be less scientific than artistic: it is the unlimited power of the imagination which gives the brief pieces popular, folkloric, gypsy or Hungarian colourings. The gestures, the lyrical flights, the rhythmic energy show how the composer imagined Hungarian folklore. His pupil Elisabeth von Herzogenberg (née Stockhausen) wrote of how Dance no.4 evokes 'the indescribable and unique character of a Hungarian band' with its 'medley of twirls and grace-notes, [its] jingling whistling, gurgling clatter'. And it is true that the piano duet textures make it possible to transcribe the sounds of tambourines, bells, and percussion; Brahms retains numerous characteristics of so-called 'gypsy' music: alternation of slow and fast tempos, rapid shifts between major and minor keys, extremely pronounced rubatos, three-bar phrases. Treading a fine line between re-creation and poetry, he offers a balance between art and popular music; a delicate balance between invention, copying, idealisation, imagination, and dream.

Rodolphe Bruneau-Boulmier  
*Translation: Charles Johnston*

## BRIGITTE ENGERER piano

Her first piano lessons at the age of five, her first public concert a year later – this is how Brigitte Engerer launched her musical career. She entered the Paris Conservatoire and at the age of fifteen was awarded a *premier prix* in piano by unanimous decision of the judges. At sixteen, she was a prizewinner at the Marguerite Long Competition, then accepted an invitation from the Moscow Conservatory to attend Stanislav Neuhaus's postgraduate class for five years. She subsequently won prizes at the Tchaikovsky and Reine Elisabeth de Belgique Competitions.

Brigitte Engerer's international career reached a turning-point in 1980 when, after hearing her, Herbert von Karajan asked her to appear with the Berlin Philharmonic; Daniel Barenboim then invited her to play with the Orchestre de Paris, and Zubin Mehta with the New York Philharmonic at Lincoln Center in New York.

Thus she made brilliant and equally acclaimed debuts in Berlin, Paris, Vienna, and New York, where she enjoyed a triumph at Carnegie Hall. Since then, Brigitte Engerer has appeared all over the world in recital or with the leading orchestras, including the Orchestre de Paris, the Berlin Philharmonic, the New York Philharmonic, the Royal Philharmonic, the Los Angeles Philharmonic, the Chicago Symphony Orchestra, the London Symphony Orchestra, the Vienna Symphony Orchestra, the Montreal Symphony Orchestra, the Detroit Symphony Orchestra, the St Petersburg Philharmonic, the Munich Philharmonic, the NHK Symphony Orchestra of Tokyo, the Orchestre National de Belgique, and the Orchestre National de France, under such renowned conductors as Barenboim, Mehta, Kondrashin, Neumann, Bender, Krivine, Rostropovich, Casadesu, Bertini, Chailly, Rowicki, Leitner, Foster, and López Cobos.

Her infallible technique, even in the most redoubtable Romantic concertos, and her radiant presence do not conceal a more tormented, refined and sensitive side to her temperament. One need only hear her play with such chamber music partners as Olivier Charlier, Hélène Mercier, David Geringas, Dmitry

Sitkovetsky, Henri Demarquette, Boris Berezovsky, Alexander Kniaziev, Oleg Maisenberg or Gérard Caussé, and with Laurence Equilbey and the Accentus Chamber Choir, to take the measure of the delicacy and subtlety of her playing and the complicity she establishes with these musicians.

Brigitte Engerer has made several recordings of solo piano pieces for Mirare ('Rêve d'amour', 'Souvenirs d'enfance', 'Hymne à la nuit' and recently Liszt's 'Harmonies Poétiques et Religieuses') and also Rachmaninoff's Suites for two pianos with Boris Berezovsky. For Harmonia Mundi she has recorded the complete Chopin Nocturnes, sonatas by Beethoven, and the violin sonatas of Grieg and Schumann with Olivier Charlier; and for Intrada, the complete chamber music of Chopin with the cellist Henri Demarquette. With the Accentus Chamber Choir and Laurence Equilbey she has recorded Liszt's *Via Crucis* and Dvorák's *Stabat Mater*.

Brigitte Engerer has been much praised for her maturity and rare sensibility, as well as the power and delicacy of her playing, and naturally takes her place among the great interpreters of her generation. She has taught at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris since 1992. The French government has appointed Brigitte Engerer Chevalier de la Légion d'Honneur, Officier du Mérite, and Commandeur des Arts et Lettres. She is also a corresponding member of the Institut de France, Académie des Beaux-Arts.

## **BORIS BEREZOVSKY** piano

Boris Berezovsky has established a great reputation, both as the most powerful of virtuoso pianists and as a musician gifted with a unique insight and a great sensitivity.

Born in Moscow, Boris Berezovsky studied at the Moscow Conservatory with Eliso Virsaladze and privately with Alexander Satz. Subsequent to his London debut at the Wigmore Hall in 1988, *The Times* described him as an artist of exceptional promise, a player of dazzling virtuosity and formidable power. Two years later, he won the Gold Medal at the 1990 International Tchaïkovsky Competition in Moscow. Boris Berezovsky is regularly invited by the most prominent orchestras including the Philharmonia of London, the New York Philharmonic, the Munich Philharmonic, the Oslo Philharmonic, the Danish National Radio Symphony, the Frankfurt Radio Symphony Orchestra, the NDR Hamburg Orchestra, the Residentie Orkest, the BBC Symphony Orchestra, the Birmingham Symphony Orchestra, the Rotterdam Philharmonic, the Orchestre National de France... Boris Berezovsky is often invited to the most prestigious international recitals series: The Berlin Philharmonic Piano serie, Concertgebouw International piano serie and the Royal Festival Hall Internatinal Piano series in London, to the great stages as the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Palace of fine Arts in Brussels, the Konzerthaus of Vienna, the Megaron in Athena... and to the most famous international festivals in Verbier, Salzburg, la Roque d'Anthéron...

His partners in Chamber Music are Brigitte Engerer, Vadim Repin, Dmitri Makhtin, and Alexander Kniazev. With Teldec, Boris Berezovsky has recorded works of Chopin, Schumann, Rachmaninov, Mussorgsky, Balakirev, Medtner, Ravel and the complete Liszt Transcendental Studies. His recording of the Rachmaninov sonatas was awarded the "Preis der Deutschen Schallplattenkritik" and his Ravel disc was recommended by *Le Monde de la Musique*, *Diapason*, *The BBC Music Magazine* and the *Sunday Independent*. Boris Berezovsky also won the BBC Music Magazine Awards in March 2006 as Best Instrumentalist.

In August 2004, the DVD of The Tchaïkovsky Pieces for piano, violin and cello and *Trio Elegiaque "A La Mémoire d'un grand artiste"* recorded by the Trio B. Berezovsky, D. Makhtin, A. Kniazev received the Diapason d'Or. The DVD was broadcasted on the TV channels ARTE and NHK in Japan.

In October 2004, Boris Berezovsky, Alexander Kniazev and Dmitri Makhtin recorded the Shostakovitch *Trio n°2* and Rachmaninov *Trio Elégiaque n°2*, which were awarded "Choc de la Musique" in France, the "Gramophone" in England, and the *Echo Classic 2005* in Germany.

With Mirare, Boris Berezovsky recorded the Rachmaninov *Preludes* as well as a CD devoted to Liszt, recorded live at the Royal Festival Hall of London and at La Grange de Meslay in Tours. With the Ural Philharmonic Orchestra conducted by Dmitri Liss, he recorded the complete Rachmaninov *Piano concertos* and Brahms *Piano concerto n°2* released in January 2011. Another CD for two pianos, dedicated to Rachmaninov, was recorded with Brigitte Engerer and received several great prizes.

In 2011, apart from many recitals he will give in the world greatest halls, Boris Berezovsky will be on an European tour with the Santa Cecilia Orchestra and Antonio Pappano, will play with the Philharmonia Orchestra and Tugan Sokhiev, and with Vadim Repin at the Salle Pleyel. He will also give a recital with the cellist Alexander Kniazev at the Lincoln Center of New York and in Boston.

## Brahms / Geständnisse zu vier Händen

Neben der architektonischen Größe seiner Sinfonien, von dem Ernst des Gesangs oder der Andacht eines Deutschen Requiems abgesehen und fern von jeder metaphysischen Bedeutung, findet man bei Brahms auch Vergnügen, Scherz oder Geständnisse in Form eines Volkstanzes oder Liebeslieds. Schon kommt man im Alltag nicht mehr um diese Mußestunden herum, diese den Vertrauten, den Liebenden oder den Freunden gewidmeten schlichten Augenblicke. Zum gemeinsamen musizieren erdacht, erfassen die *Ungarischen Tänze* die einzigartigen Momente des Streunens, während die *Liebeslieder-Walzer* Ausdruck dieser immer wiederkehrenden Melodien voll eigensinniger Erwartung sind.

„Brahms kam öfter in unser Zimmer und spielte für uns die Walzer von Schubert oder seine eigenen Walzer Op.39 und ungarischen Melodien, so zauberhaft und voller Melancholie, die ich vergebens in seinen veröffentlichten Werken wieder zu finden versuchte. Vielleicht hat er sie niemals nieder geschrieben“, erzählte Eugénie Schumann 1925, Tochter von Robert und Clara. Dabei hatte Brahms an eine andere Tochter Schumanns gedacht, Julie (1845-1872), als er die *Liebeslieder-Walzer Op. 52a* komponierte, wie Fragmente aus einem intimen Tagebuch. Romanzen mit oder ohne Verse, je nach Fassung: Zwischen zwei Frauen und zwei Männern, wenn es sich um die Fassung mit dem Gesangsquartett handelt; zwischen den beiden Pianisten, wenn es sich um die vierhändige Fassung handelt. Romanzen, zwischen dem Dichter und dem Komponisten, zwischen Ihm und Ihr. Brahms verehrte heimlich die zweite Tochter des Ehepaars Schumann und desto stärker empfand er eine wahre Enttäuschung, als er von der Verlobung dieser fernen, zwölf Jahre jüngeren Geliebten erfuhr. Clara äußerte diesbezüglich in ihrem Tagebuch: „Johannes war wie verwandelt als ich ihm die Verlobung von Julie bekannt machte.“

Unter diesem Licht hat die besungene Liebe in diesen kurzen

Walzern nichts Schillerndes oder Freudiges an sich. So tritt von dieser Fassade dieser 18 „Liebeslieder in Walzerform“, die den gebührenden Anschein erhält, nämlich eine zarte, beinahe melancholische Nostalgie hervor: Unmögliche Liebesgeschichten, wo alles im Rhythmus des Wassers dahin fließt, wo Gefühle sich verflüchtigen, wo Walzer eher erträumt und angedeutet werden, als dass sie leidenschaftlich im Wirbel getanzt werden.

Die 1869 komponierten *Liebeslieder-Walzer* wurden ursprünglich für Gesangsquartett mit Klavierbegleitung zu vier Händen komponiert. Die Klavierfassung zu vier Händen, ohne Gesang, aber mit beigefügtem Text, wurde später 1874 veröffentlicht. Der Text hat somit seine Bedeutsamkeit. Er ist in der Partitur präsent, auch wenn die Verse nicht gesungen werden. Der Text wirkt also als Sinnträger, von seinem minderen literarischen Wert abgesehen. Die Verse ermöglichen die vielfältigen Gefühle dieser musikalischen Fragmente zu offenbaren. Diese 18 Gedichte, die aus einem Zyklus von Georg Friedrich Daumer (1800-1875) stammen, rühren aus einer freien Übertragung russischer, polnischer oder ungarischer Versen her. Der Dichter äußerte ferner: „Dergleichen Liederchen sind namentlich solche, die zu den Tanzbelustigungen der genannten Völker gehören.“ Somit nehmen die universalen Themen des verliebten Begehrens und des ungeduldigen Wartens auf das Idyll ihren gegeben Platz ein. Da wird im dritten Walzer gesungen: „O die Frauen, O die Frauen, wie sie Wonne tauen!“ Im Gegenzug ist es die entrinnende Zeit – hier durch das Thema des Wassers versinnbildlicht – die den Versen der Sammlung eine neue Auslegung bietet, die eher unergründlich ist.

Allgegenwärtig in seinen Gedichten, das Thema des Wassers windet sich durch den gesamten Zyklus hindurch, ganz so wie der Schubertsche Bach der *Schönen Müllerin*, das ohne Zweifel ein Modell für Johannes Brahms war. Der Autor der *Valses sentimentales* und der *Valses nobles* ist, dank der Schlichtheit seiner *Ländler* und seines angeborenen Sinns für Melodie, eine prägnante Referenz im Universum Brahms: Die Musik des Wiener

Komponisten ist in seinen Fingern und in seinem Geist. Schumann war somit nicht der einzige Pygmalion. Die Gesangskompositionen und Lieder von Schubert haben ebenfalls ihre Spuren in den Werken von Brahms hinterlassen.

„Vom Wasser haben wir's gelernt, vom Wasser! Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht, ist stets auf Wanderschaft bedacht, das Wasser“, so sang Schubert mit seinem Müller. Das Wasser sinnt einzig daran, zu fließen – unabänderlich, körperlos. Kontinuierlich gleitet es voran. Ein fließendes Wasser, das sich ohne Rückkehr verliert, führt uns unumgänglich in das Grab. Die Seele stirbt, wenn sie Wasser wird; das Wasser stirbt, wenn es Erde wird. Heraklit sagte, dass Erde zu Wasser wird und Wasser zu Seele. Es ist rein, im ewigen Fluss zum Meer.

In den *Liebeslieder-Walzer*, fließt das Wasser wie die Gefühle, wie die Liebe: Es rinnt uns zwischen den Fingern. Der zweite Walzer versinnbildlicht den Felsen, den die an ihm vorbeitragenden Fluten mit sich zu reißen versuchen. Der neunte Walzer spielt sich an den Ufern der Donau ab, dort wo „ein rosiges Mädchen“ aus dem Hause schaut, der nächste Walzer schildert „wie sanft die Quelle sich durch die Wiese windet“, um daraufhin im vierzehnten Walzer die Fluten im seichten Glanz erscheinen zu lassen, um am Ende, im siebzehnten Walzer, im „so überreichlich tränkte dorten das Auge mir“ zu münden.

Mit Brahms und seinen Liebesliedern, fließt alles ohne jemals zu erstarren: Da ist schon gar nicht die Suche nach Liebe und Weihe vorhanden. Die feinsinnigen Walzer sind demnach Ausdruck des Sehns nach einer unmöglichen, vielleicht sogar einer imaginären Liebe. Die Charaktere sind wechselhaft, gleich dem Rhythmus des Wassers und der Zyklus endet leise mit einem letzten Walzer, sanft und vergänglich, der von cis-Moll auf Cis-Dur übergeht, wie ein verträumtes Seufzen.

Bei einer Zusammenkunft zwischen Kameraden, im Kinderzimmer gespielt, in den Salons oder mit Clara im Konzert, die Klaviermusik zu vier Händen ist der Ausdruck selbst der Freundschaft. Ebenso sollte es sich später, mal ernst und mal heiter, mit dem

ungarischen Geiger Ede Reményi zutragen, den Brahms 1850 in Wien begegnete. Zusammen reisten die beiden Musiker im Rahmen einer Serie von Konzerten von Stadt zu Stadt. Brahms' musikalisches Vokabular bereicherte sich im Kontakt mit Reményi und er verdankt ihm die Entdeckung neuer Melodien, wie die *Csárdás* oder die *Verbunkos*, mit ihren unendlichen Rhythmen und Verknüpfungsmöglichkeiten. Die Volkstänze, sowie die Zigeunerweisen waren, dank dieser musikalischen und freundschaftlichen Begegnung, von ausschlaggebendem Einfluss in den Werken Brahms. Die *Zigeunerlieder Op. 103*, die *Variationen über ein ungarisches Lied Op. 21 n°2*, das Finale des *Klavierquartetts in g-Moll* oder das des *Violinkonzerts* sind die besten Exempel dafür.

Auch wenn Brahms nie nach Ungarn gereist ist, waren der Einfluss Seitens Reményi und von dem, was man ihm über die Zigeunermusik erzählte und was er im kosmopolitischen Wien gehört haben kann, ohne Zweifel ausschlaggebend für das musikalische Schaffen des Komponisten. Der Schriftsteller Arthur Symons, der kurz nach dem Tode Brahms in Budapest einen längeren Aufenthalt machte, notierte: „Die Zigeuner sind auf der ganzen Welt das Volk, das auf natürlichste Art und Weise musikalisch ist. Die Musik ist für sie ein Mittel, den sie instinktiv besitzen, um sich auszudrücken. Sie erlernen sie nicht; die Musik kommt naturgemäß zu ihnen. Zigeuner halten ihre Geige auf fast alle möglichen Weisen. Die meist angewendeten Haltungen sind aber folgende: An die Brust gestützt, auf der Schulter nah beim Ohr oder auf den Knien. Ihr Fingersatz ist elementar; manchmal wird der Bogen wie ein Hammer, manchmal wie eine Peitsche benutzt; die Seiten werden gleichzeitig mit allen vier Fingern gezupft, als ob sie das Herz des Instruments entreißen wollen würden, verschleiert durch die lang anhaltende Vibration, so als wären es Noten, die hinter verschlossenem Mund um einen zentralen Ton gehalten werden. Mit ihrer prachtvollen Intensität, der reichen Ornamentik und feurigen Arabeske, ist ihre Musik mit nichts anderem in der Musikwelt zu vergleichen. (...) In Budapest,

da gibt es ein Zigeunerensemble in jedem Café und am Abend, wenn man in den Gassen spaziert, hört man stets eine Geige hinter beleuchteten Fenstern und Vorhängen quietschen. Der Chef, der seinen Männern den Rücken zudreht, dreht sich dann und wann um, um einen raschen Tempowechsel anzukündigen und spielt mit seinem ganzen Körper: Er stellt sich auf seine Zehenspitzen, beugt sich, kauert sich nieder, als würde er sogleich aufspringen, schwingt umher, wie vom Wind geführt. Diese Musik ist, so glaube ich, am Ende nicht nur einfach Musik, sondern ferner noch ein Nervenbündel, Spannung, Flügel, die im Wirbelflug um einen fixen Punkt kreisen. In dem hin und her dieser Melancholie existiert eine Art von Elan und Umarmung, eine angeborene Wildheit, die sich mit dieser in den Augen sitzenden dunklen Auflehnung ausdrückt, die wie ein Sturm aufschreit und die, nachdem sie genug geklagt hat, sich ganz einer Tanzorgie hingibt. Da ist ein Tiger in dieser Musik, wild und verstoßen zugleich. Und sie zieht alles und jeden in ihre Netze.“

Die *Ungarischen Tänze* für Klavier zu vier Händen erschienen in zwei Bänden in den Jahren 1869 und 1880. Einige von ihnen, die sich dank Clara Schumann rasch im Konzertrepertoire durchsetzten, hatten ihren Ursprung in der Fassung für Soloklavier im Jahre 1858. Zehn Jahre später setzte Johannes Brahms diese dann in eine Fassung für Klavier zu vier Händen um, bevor er später die berühmten Umsetzungen für Violine und Klavier oder für Orchester realisierte.

Auch wenn der Geist, die Harmonisierung oder die Instrumentalisierung den Werken Brahms sehr eigen sind, lehnen sich die Themen und Melodien dagegen an schon existierende folkloristische Elemente an. Zu seiner Zeit des Plagiats beschuldigt, hatte Brahms jedoch ausdrücklich seinem Verleger das Werk mit dem Titel „gesetzt von Johannes Brahms“ angegeben. Tatsächlich lehnt der erste Tanz sich an eine bekannte Melodie, die von einer Csárdás von Ferenc Sarkösi herrührt, an; der zweite Tanz stammt aus einer Sammlung von Mor Windt, andere wurden von Kompositionen seines Freundes Reményi entliehen.

Brahms scheint nicht mit diesen Tänzen wissenschaftliche Absichten gehabt zu haben, vielmehr aber künstlerische: Es ist die Vorstellungskraft, die diesen kurzen Stücken die volkstümlichen, folkloristischen, zigeunerischen oder ungarischen Züge verleiht. Die Gesten, die lyrischen Höhenflüge, sowie die rhythmische Energie sind ein Sinnbild dessen, was der Komponist sich unter der ungarischen Folklore vorstellte. Elisabet von Herzogenberg, geb. Stockhausen, Schülerin von Brahms, äußerte sich bezüglich des vierten Tanzes: „Es hat eine unbeschreibliche Wirkung, mit seiner sonderlichen Mischung von Wirbel und Schlägen, Läuten und Pfeifen, Gluckern und Flüstern.“ Wahr ist, dass die Komposition zu vier Händen das Spiel der Schellentrommel, der Glocken und der Schlagzeuge prächtig überträgt. Brahms bewahrt sämtliche Charakteristiken der Zigeunermusik: Wechsel zwischen schnellen und langsamen Tempi, rasches Gleiten zwischen der Moll und Dur Tonalität, stark ausgeprägte Rubati und Sätze im Dreiertakt. Zwischen Neuerschaffung und Poesie bietet Brahms ein schönes Gleichgewicht zwischen Wissenschaft und Volkstum – ein riskantes Gleichgewicht zwischen dem was geschaffen wurde, was reproduziert, idealisiert, vorgestellt oder geträumt wurde.

Rodolphe Bruneau-Boulmier  
Übersetzung: Daniela Arrobas



## **BRIGITTE ENGERER** Klavier

Sie begann mit fünf Jahren Klavier zu spielen und gab ihr erstes öffentliches Konzert im Alter von sechs Jahren, so begann die Karriere von Brigitte Engerer... Mit fünfzehn erhielt sie den Ersten Preis am Konservatorium Paris. Mit sechzehn gewann sie den Klavierwettbewerb Marguerite Long und folgte der Einladung des Moskauer Konservatoriums während fünf Jahren bei S. Neuhaus weiter zu studieren. Sie gewann außerdem den Tschaikowsky Wettbewerb und den belgischen Wettbewerb Königin Elisabeth. Ein Wendepunkt in der Karriere Brigitte Engerers war als H. von Karajan sie 1980, nachdem er sie hatte spielen hören, einlud mit den Berliner Philharmonikern zu spielen; Daniel Barenboim lud sie ein, mit dem Orchestre de Paris zu spielen und Zubin Mehta mit dem New York Philharmonic am Lincoln Center in New York. Ihre Debüt in Berlin, Paris, Wien und in der Carnegie Hall in New York waren von überwältigendem Erfolg gekrönt. Seither tritt Brigitte Engerer weltweit im Rezital oder mit den berühmtesten Orchestern auf: Orchestre de Paris, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, London Royal Philharmonic Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Berliner Philharmonisches Orchester, London Symphony Orchestra, Wiener Sinfonieorchester, Orchestre symphonique de Montréal, Detroit Philharmonic, Philharmonisches Orchester Sankt Petersburg, Münchner Philharmoniker, Tokyo NHK Symphony Orchestra, Orchestre National de Belgique, Orchestre National de France,... unter der Leitung der berühmtesten Dirigenten wie Barenboim, Mehta, Kondrashin, Neumann, Bender, Krivine, Rostropowitsch, Casadesu, Bertini, Chailly, Rowicki, Leitner, Foster, Lopez Cobos... Ihre Unfehlbarkeit auch in den schwierigsten romantischen Konzerten und ihre Ausstrahlung kaschieren nichts von ihrer künstlerischen Sensibilität. Es genügt, sie mit O. Charlier, H. Mercier, D. Geringas, D. Sitkovetsky, H. Demarquette, B. Berezovsky, A. Kniaziev O. Maisenberg, G. Caussé oder Laurence Equilbey und dem Accentus Chor zu hören, um sich der künstlerischen Verbundenheit mit ihren Kammermusikpartnern sowie der Zartheit

und Subtilität ihres Spiel und gewahr zu werden.

Brigitte Engerer spielte für Mirare Werke für Klavier solo ein („Rêve d’amour“, „Souvenirs d’enfance“, „Hymne an die Nacht“ und vor kurzem Liszts „Harmonies Poétiques et Religieuses“) sowie Sonaten für zwei Klaviere von Rachmaninow zusammen mit B. Berezovsky. Für das Label Harmonia Mundi nahm sie die *Nocturnes* von Chopin auf, Sonaten von Beethoven, Grieg, Schumann mit O. Charlier; für Intrada das Integral von Chopins Kammermusik mit dem Cellisten H. Demarquette. Sie spielte außerdem mit dem Accentus Chor und L. Equilbey *Via Crucis* von Liszt sowie Dvoráks *Stabat Mater* ein.

Brigitte Engerer wird von allen Seiten für ihre musikalische Reife und außerordentliche Sensibilität sowie die Kraft und Zartheit ihres Spiels gerühmt und gilt als eine der größten Pianistinnen ihrer Generation. Seit 1992 unterrichtet sie am Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Die französische Regierung ernannte Brigitte Engerer zum Ritter der Ehrenlegion und sie erhielt zudem den nationalen Verdienstorden für Künste und Literatur. Sie ist Mitglied des Institut de France, Akademie der Schönen Künste.

## **BORIS BEREZOVSKY** Klavier

Boris Berezovsky genießt einen Ruf als virtuoser Pianist, der mit einer einmaligen Finesse und Sensibilität gesegnet ist.

Er wurde in Moskau geboren und studierte am Konservatorium bei Elisso Virsaladze und privat bei Alexander Satz. Sein Debüt feierte er im Jahre 1988 in der Londoner Wigmore Hall. Die *Times* beschreibt ihn als „einen außerordentlich viel versprechenden Künstler von fulminanter Virtuosität und mit unbändiger Energie“. Zwei Jahre später gewinnt er die Goldmedaille des Internationalen Tchaikowski-Wettbewerbs in Moskau.

Boris Berezovsky spielt als Solist mit den glanzvollsten Orchestern unserer Zeit: dem London Philharmonic Orchestra, den New Yorker Philharmonikern, dem Dänischen Radio-Sinfonietta, dem Radio-Sinfonieorchester Frankfurt, dem NDR-Sinfonieorchester Hamburg, dem Residentie Orkest, mit den Sinfonieorchestern von Birmingham, Dallas und des BBC, mit dem Orchestre National de France oder auch mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin mit Marek Janowski.

Boris Berezovsky engagiert sich besonders im Bereich der Kammermusik. Seine bevorzugten Partner sind Brigitte Engerer, Vadim Repin, Dmitri Makhtin und Alexandre Kniazev, mit denen er bei zahlreichen europäischen Festivals auftritt, u.a. beim Festival in Verbier, Salzburg oder La Roque d'Anthéron.

Außerdem ist er regelmäßiger Gast bei den bekanntesten, internationalen Konzertreihen. Besonders erwähnenswert sind u.a. die Klavierreihe der Berliner Philharmonie, die Internationale Klavierreihe des Concertgebouw und die großen Konzertbühnen, wie das Théâtre des Champs-Élysées in Paris, die Royal Festival Hall in London, das Palais des Beaux Arts in Brüssel, das Wiener Konzerthaus oder das Megaron in Athen. Im Januar 2007 wurde ihm im Auditorium des Louvre ein großes Carte Blanche-Konzert gewidmet. Einen großen Auftritt absolvierte er im März 2009 in der Royal Festival Hall in London. Bei den *BBC Music Magazine Awards* wurde er als „Bester Instrumentalist des Jahres 2006“ ausgezeichnet.

Im August 2004 erhält die DVD, die das Trio B. Berezovsky, D. Makhtin, A. Kniazev der Musik von Tschaikowski widmet, mit den Stücken für Klavier, Violine und Violoncello, und das *Trio Elégiaque „Im Gedenken an einen großen Künstler“* „die goldene Stimmgabel“. Präsentiert wird sie vor allem in den Fernsehkanälen Arte und NHK in Japan.

Berezovsky nimmt das *Trio Nr. 2* von Schostakowitsch sowie das *Trio Elégiaque Nr. 2* von Rachmaninow auf. Zahlreiche Preise werden ihm verliehen, u.a. der „Choc de la Musique“ in Frankreich, das „Gramophone“ in England und der „Echo Klassik Preis“ in Deutschland.

Die Diskographie von Boris Berezovsky ist sehr umfassend. Hervorheben möchten wir bei Mirare die *Préludes* von Rachmaninow und eine Live-Aufnahme aus der Londoner Royal Festival Hall und La Grange de Meslay in Tours ganz auf Liszt konzentriert (2010). Mit dem Philharmonic Ural Orchestra unter der Leitung von Dmitri Liss hat er alle *Konzerte* von Rachmaninow aufgenommen, sowie das *Klavierkonzert Nr. 2* von Brahms erschienen in Januar 2011. Eine CD für zwei Pianos wurde ebenfalls mit Brigitte Engerer aufgenommen, die sich der Musik von Rachmaninow widmet und überall viel umjubelt wurde.

Während der Spielzeit 2011 unternimmt er Tournées durch Europa mit dem Orchestra Santa Cecilia aus Rom/Antonio Pappano, durch Deutschland mit dem Philharmonia Orchestra/ Tugan Sokhiev, gibt Kammermusik im Lincoln Center in New York und Boston mit Alexander Kniazev, in der Salle Pleyel mit Vadim Repin sowie eine Konzerttournee durch die wichtigsten Metropolen Europas.

---

Enregistrement réalisé pendant le festival de La Folle Journée de Nantes 2011 «Les Titans» du 2 au 6 février 2011 à la Cité Nantes Events Center /  
Piano et accord : Denijs de Winter / Prise de son : Frédéric Briant / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Maud Gari /  
Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation graphique : saga illico / Photos : Carole Bellaïche  
Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2011 MIRARE, MIR 134

Remerciements à la SAEM La Folle Journée

[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)

